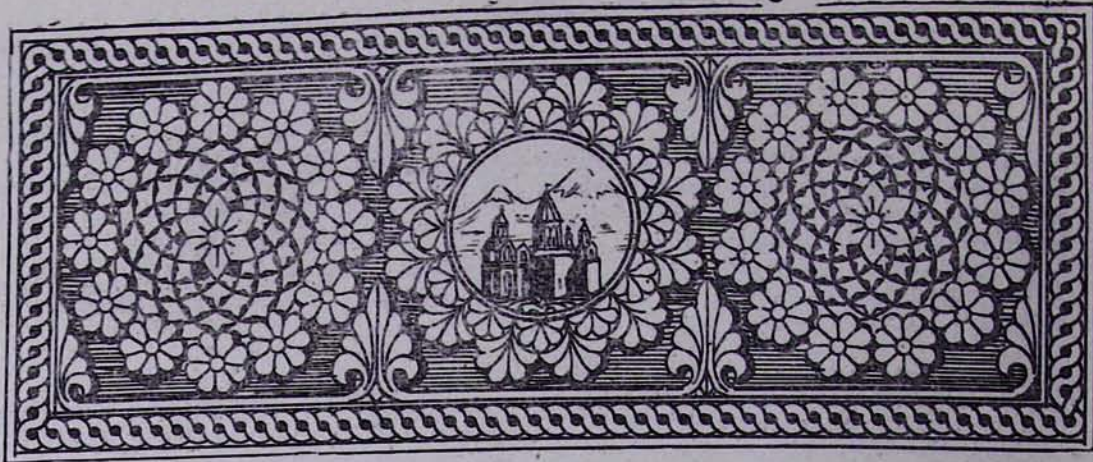




Հ. ՏԵՐ-ՂԵՎՈՆԴՅԱՆ

ՀԱՅԿԱԿԱՆ ԱՐԺԱԹԱԳՈՐԾՈՒԹՅԱՆ ԱՐՎԵՍՏԻ ԳՈՀԱՐԸ

ԺԳ դարը հայկական արժաթագործական արվեստի ոսկեդարն է, իսկ նույն դարի վերջավորության պատրաստված «Խոտակերաց Ս. Նշան»-ի մասնատուփը կամ պահարանը՝ նույն արվեստի գոհարը:

Տվյալ ժամանակաշրջանում իր գոյության ամենաբեղուն տարիներն էր բոլորում Գլաձորի համալսարանը, որտեղ աճել և աճում էր մատենագիրների և մանրանկարիչների մի ամբողջ սերունդ և ուր գալիս էին սովորելու Հայաստանի հեռավոր անկյուններից ու Կիլիկիայից: Գլաձորի համալսարանի սաներից են մանրանկարիչներ Մոմիկը և Թորոս Տարոնացին, որոնք ունեցել են իրենց հետևորդներ և կազմել նկարչական մի ուրույն դպրոց¹: Պոռչանների տիրապետության տակ զարգացող և նրանց նյութական ու բարոյական աջակցությունը վայելող այս համալսարանը, որն իր շուրջ էր բոլորում ժամանակի հայ մտավորականության զգալի մասը, ազդել է տվյալ ժամանակաշրջանի մի շարք արվեստների զարգացման ընթացքի վրա:

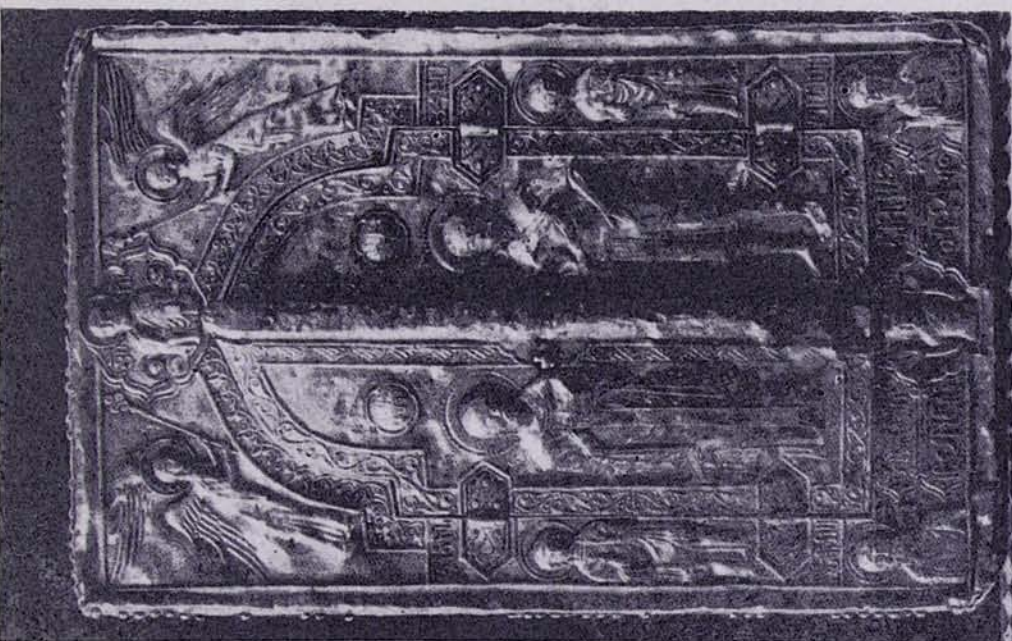
Կարծում ենք, որ վերոհիշյալ մտավոր կենտրոնի ազդեցության ոլորտներում է զար-

գացել նաև նույն դարի հայկական արժաթագործական արվեստը: Դժբախտաբար տվյալ ժամանակաշրջանում Արևելյան Հայաստանից մեզ հասել է միայն մի աշխատանք, սակայն այնպիսին, որն իր բարձր մակարդակով վկայում է բոլոր կորածների թե՛ քանակի և թե՛ որակի մասին: Խոտակերաց Ս. Նշանի մասնատուփի նման բարձրարվեստ մի աշխատանք կարող էր գոյություն ունենալ միայն այնտեղ, ուր կային տարիների ժրջան աշխատանքով լի ավանդություններ և բարձրորակ նկարչություն և քանդակագործություն:

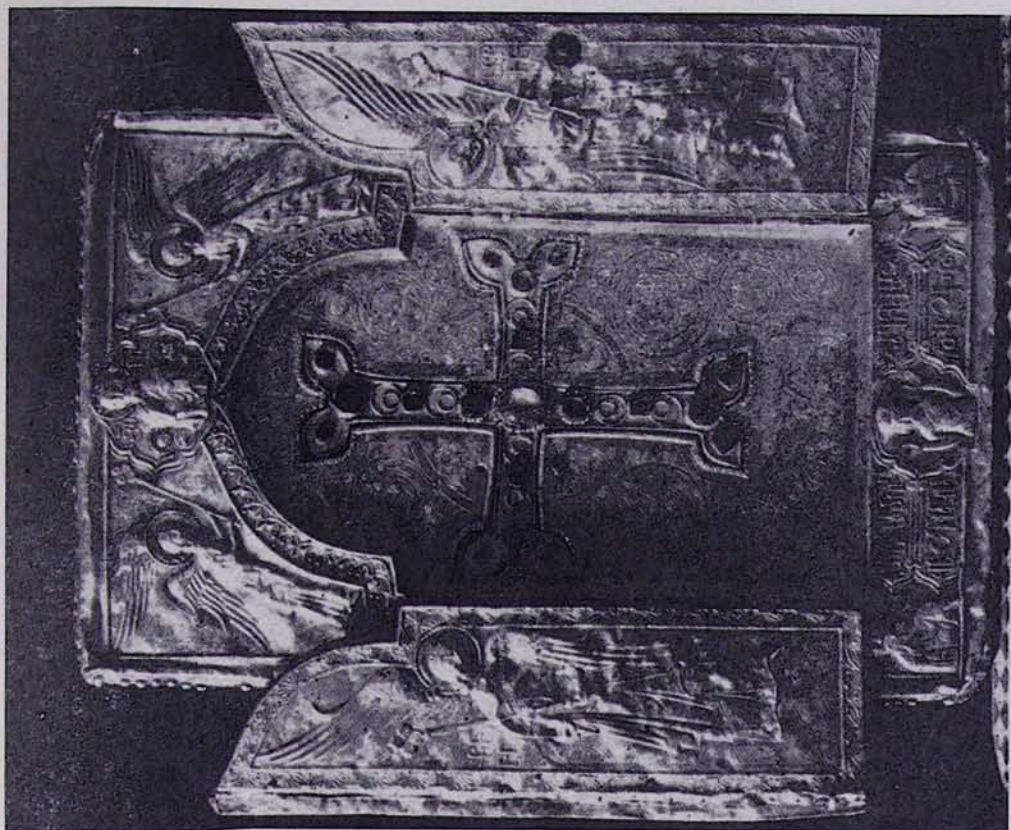
ԺԳ—ԺԳ դարերի կիլիկյան հայկական արժաթագործական արվեստից մեզ են հասել երեք բարձրորակ աշխատանքներ: Վերոհիշյալ «Խոտակերաց Ս. Նշան»-ի և կիլիկյան երեք դրվագումների ոճերի միջև կա որոշ կապ, օրինակ մագերի, աչքերի և դարդանկարների գծագրման և ներքին դասավորման բնագավառներում: Սակայն հակառակ Կիլիկիայի և Արևմտյան Հայաստանի արժաթագործական արվեստների միջև գոյություն ունեցող ոճային կապերի, ակներև է, որ սույն աշխատանքը չի կրում ժամանակի կիլիկյան ճաշակի և հասկացողությունների ազդեցությունը:

«Խոտակերաց Ս. Նշան»-ը 42×26×5 սմ. չափերով, միջին ծավալի մի մասնատուփ է,

¹ Ա. Ավետիսյան, «Էջմիածին», 1956, № 8—9, էջ 102:



Նկար 1

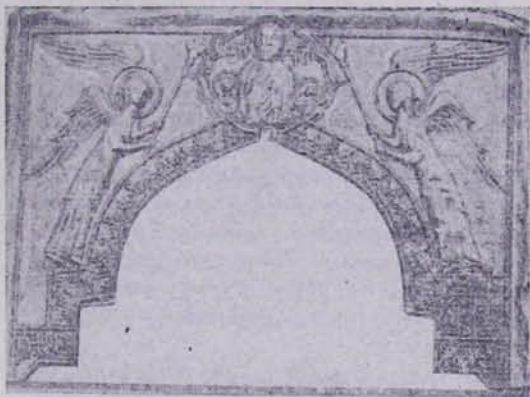


Նկար 4

որը զրկագլած է 0,5 միլիմետր հաստությամբ արծաթ թերթերի վրա, իսկ ավարտվելուց հետո ոսկեզրված, հավանաբար սնդիկի միջոցով, որն այն ժամանակ որևէ մետաղ ոսկու շերտով պատելու միակ միջոցն էր:

Փակ վիճակում (նկար 1) մասնատուփի վրա երևում են տասը մարդկային կերպարանքներ, զրկագլած համապատասխան իրենց կարգին և տեղին: Ամենավերջը, կենտրոնում, Հիսուս բազմած է չորեքկերպյան ավետարանիչների միջև (նկար 2): Հեղինակը արտահայտում է այն միտքը, որ չորս ավետարանիչների միջոցով է, որ մեզ հասնում է Քրիստոսի Ավետարանը: Քրիստոսի զլխի և դեմքի մազերի հարդարումը արևելյան² է, իսկ զլխի շուրջ ունի խաչանիշ մի լուսապսակ, տիպիկ հայկական խաչազուխներով: Ինչպես հայտնի է, լուսապսակի մեջ նկարված խաչը վերաբերում է միայն Քրիստոսին² և խորհրդանշում է փրկության խաչի միջոցով: Ձախ ձեռքում կա Ավետարան, իսկ աջով խաղաղություն է տալիս: Կոնստի թիկնոցը զրկագլած է այնպիսի նրբությամբ, որ դիտողի վրա թողնում է մետաքսի տպավորություն, որը շատ հազվադեպ է ստացվում արծաթի վրա: Ամբողջությունը շրջանակված է մի մեղալիոնի մեջ, որի ընդհանուր ձևը հաճախ կրկնվում է հայկական արծաթագործական արվեստի մեջ, մինչև ԺԺ դարի Վասպուրականի և Սյունիքի դարձվածքներում: Ներսում, Հիսուսի զլխի երկու կողմերին, կա ար-

ձանազրույթուն² ՅՍ ՔՍ: Մեղալիոնի ձախ և աջ կողմերին կան երկու երկարածիգ հրեշտակներ, որոնք ձեռքներին ունեն երկարավիզ խաչազուխ մականներ, թեթևած դեպի Փրկիչը: Միջնադարյան արվեստների մեջ մականը իշխանություն և հեղինակության նշան է և այն ընդհանրապես արվում է իշխաններին և մասնավորաբար Գաբրիել հրեշտակին: Սույն հարդարման մեջ հրեշտակները անվանակոչված չեն և կարծում ենք, որ նրանց մականները խորհրդանշում են կենտրոնի Քրիստոսի իշխանությունը և օգտագործված են փոխաբերական իմաստով, թելադրված հարդարման ձևից: Նրանց ներքնաշապկի և վերնաշապկի քանդակումներն էլ նախորդի նման կատարված են վարպետության բարձր մակարդակով, իսկ նրանց դեմքերի և վզների թեթևածությունը դեպի կենտրոնական կերպարը, նրանց տալիս է հարգանքի ուժեղ և համոզիչ արտահայտություն: Հրեշտակների թևերի վերևի, ուսերի մոտի մասերը զրկագլած են տիպիկ հայկական վե-



Նկար 2

րագրյալ զարդերով, որոնք հետագա դարերին հաճախ օգտագործվում են հայկական արծաթագործության և ընդհանրապես զարդարված մեջ: Նրանց ոտքների կոշիկների ձևերը ցույց են տալիս, որ ԺԳ դարում Հայաստանում գոյություն են ունեցել ցածրակրունկ շատ նուրբ կոշիկներ, որոնց դիտում ու մեզ համոզում է նրանց ճկունության և փափկության մասին:

Վերոհիշյալ երեք կերպարանքների ներքևի կամարի տակ սկսում են երկու զոնակներ, որոնց շուրջի զարդաքանդակները սերտորեն կապվում են զոնակներից այն կողմ գտնվող զարդաքանդակների հետ: Սրանք լարային, ձիգ զարդաքանդակներ են, որոնց զծագրությունը կատարված է վարպետության և նյութի (արծաթի) զգացողության բարձր մակարդակով: Դոնակների վրա, երկարածիգ և ամբողջ հասակով, քանդակված են ձախից (դիտողի կողմից)՝ Գրիգոր Լուսավորիչը, իսկ աջից Հովհաննես Մկրտիչը: Գր. Լուսավորչի զգեստավորումը պարզ է՝ շապիկ, շուրջառ և եմփորան: Նրա հողաթափերը նրբաձև են ու ոտները սովորականից փոքր, շեշտելու համար նրա ձիգ հասակը: Ձախ ձեռքին փոքրիկ Ավետարան է բռնած, իսկ աջով խաղաղություն է տալիս: Գլխավերևի լուսապսակը երկված է զիգզագ շարանով, որի նմանը կանաև ներքևի եմփորոնի եղբրին, սակայն սույն եմփորոնի դիտումը մեզ թելադրում է, իր կատարմամբ, ավելի շատ մարգարտաշար քան զիգզագ, թեև որոշ տեղերում այն կտր հատիկներ չունի: Մարգարտաշար ուլունքներ հաճախ են օգտագործվել հայ եկեղեցական զգեստների մեջ, որոնց մասին ունենք վկայություն ոչ միայն ներկայի իրեղեն ապացույցներով, այլ նաև անցյալի մասին վկայություններով, որոնցից կարելի է հիշել

² G. Fergusson, "Signs and symbols in Christian art", New-York, 1961, p. 145.

վ. Լանգլուայի վկայությունը Կիլիկիայի ԺԳ դարի մարգարտադարձ հմիփորոնի մասին³։ Գլխից վերև, մեղալիոնի մեջ կա փակագիր արձանագրություն՝ «Սբ. Գրիգոր»։ Նա գլխաբաց է։ Նույն ժամանակաշրջանում մեծ բանակով էր մղվում հայ և լատին եկեղեցիների միջև պատարագի զգեստավորման հարցում և լատինները պաշտպանում էին գլխափակ զգեստավորումը։ Այստեղ Գրիգոր Լուսավորչի գլխաբաց վիճակը ցույց է տալիս, որ տեղի (Սյունիքի) հայ եկեղեցիներում այդպիսի օտար ազդեցություններ չեն ներգործել։

Ինչպես գիտենք, Սսի 1342 թվականի ժողովը, պատասխանելով լատինների ամբաստանության, թե ի Հայս ռոմանք պատարագեն հասարակաց զգեստաւք և ոմանք զգենուն զսրբազան հանդերձս», ասում է, թե «Մեք ի փոքր Հայաստան... յորժամ պատարագեմք զգենումք զսրբազան հանդերձս», ուր վերին Հայք, ասում է, հակառակն են անում և մենք մեր կարողության չափով նրանց խրատում ենք։ Կային նույնպես պատարագի զգեստավորման դեմ բացահայտ ըմբոստացողներ, որոնցից Մխիթար Սասնեցին, հենվելով առաքելական վկայության վրա, բավական է համարում «... զինքնանս զարդարել սրբութեամբ և մարբրութեամբ հոգույ... և թէ ոք ասիցէ անմաքուր և զազրատեսակ զգեստիւ ոչ է արժան մատչել ի սպասաւորութիւն ահաւոր խորհրդոյն, ասեմք եթէ զի՞նչ արդեօք այլ ինչ իցէ զազրագոյն և ի պղծութիւն համարեալ քան զներկուածս մետաքսից և կերպասուց»⁴։ Մեկնաբանություններն ավելորդ

են։ Արևելյան Հայաստանում գլխաբաց զգեստավորումը տոհմիկ ավանդությունների պահպանման լավագույն արտահայտություններից մեկն է։

Գր. Լուսավորչի դիմահարդարումը նման է վերևի։ Քրիստոսի դիմահարդարման, սակայն ավելի թալ մօրուքով։ Ուշագրավ է աչ դռնակի վրայի Հովհաննես Մկրտչի երկարաձիգ և հաղթանազամ պատկերաբանակը։ Նրա գլխավերևի մեղալիոնի մեջի փակագիր արձանագրությունը՝ «Ս. Յվնէս» ոչինչ չի ավելացնում դիտողի ընկալման և ճանաչողության համար։ Հագուստների ձևերը, իրենց մեղ և կյան ընկած վիճակով, սրունքների ներկուկության և ձեռների շարժումները համոզիչ կերպով ցույց են տալիս մի մարդկային կերպարանք, որը գտնվում է ջրի ափին։ Նրա ոտները իրենց բորբիկությամբ և մեծությամբ հակադրվում են ձախ կողմի Գրիգոր Լուսավորչի նուրբ ոտների հետ։ Նրանում է, որ դրվագողը ցանկացել է այստեղ ցույց տալ մի անձնավորություն, որը սովոր է ջրի ափին ֆիզիկական աշխատանք կատարելու։ Նա, դիտումնավոր կերպով, մի քիչ ավելի հաղթանազամ է քանդակված, քան Գրիգոր Լուսավորիչը, նկատի ունենալով, որ Հովհաննես Մկրտչը այստեղ ներկայանում է որպես քրիստոնեության մեծագույն տարածողը ամբողջ աշխարհում, իսկ Գրիգոր Լուսավորիչը՝ այն Հայաստանում տարածողը։ Նմանօրինակ զուգակցության մենք հանդիպում ենք խոտակերաց Ս. Նշանից յոթ տարի առաջ (1293 թ.) պատրաստված Սիկևայի մասնատուփի վրա, ուր երկու դռնակների վրա դրվագված են Գրիգոր Լուսավորչի և Թադեոս առաքյալի նույնպես երկարաձիգ կերպարանքները, որպես Հայաստանում քրիստոնեությունը հիմնողի (Ս. Թադեոս) և տարածողի (Ս. Գրիգոր Լուսավորիչ), ինչպես նաև ավելի ներքև Ս. Սարատիոսի՝ որպես քրիստոնեության պաշտպանի ընդհանրապես և Ս. Վարդանի, որպես Հայաստանում քրիստոնեության պաշտպանի։ Այսօրինակ թեմատիկ բաղդատություններ առանձնահատուկ են ընդհանրապես երկփեղկ մասնատուփերի, որոնց շարժականությունը թույլ է տալիս այսպիսի վերաբերմունք։

Դռնակներից դուրս, ձախ և աջ երիզների վրա, քանդակված են Մարիամ Աստվածածնի (ձախից) և Հովհաննես ավետարանչի կերպարանքները, կանգնած վիճակում։ Նրանց ներկայությունը սույն մասնատուփի վրա, փակ վիճակում, չի բացատրվում։ Սակայն եթե նկատի ունենանք, որ նրանք դրվագված են այն նույն արժաթ թերթի շարունակության վրա, որի կենտրոնում կա ներսի խաչը, այն դառնում է հասկանալի և կազ-



Նկար 3

³ V. Langlois, «Voyage dans la Cilicie...», Paris, 1862.

⁴ 2. Վ. Հաջունի, «Պատմություն հին հայ տարազին», Վենետիկ, 1928, էջ 319—320.

վում է խաչելության բնական պատկերը՝ Աստվածածին, խաչ կամ խաչելություն և Հովհաննես Մկրտիչ:

Ներքևի երկդի վրա, զոնակներից ցած, քանդակված են երեք մարդկային կերպարանքներ, որոնցից կենտրոնինը սույն մասնատուփի նվիրատու իշխան էաչի Պոռշյանի կիսանդրին է (նկար 3), իսկ երկու կողմերին՝ Ս. Պետրոս և Ս. Պողոս առաքյալներին:

Էաչի Պոռշյանի կիսանդրին պերճախոս կերպով վկայում է այն մասին, որ թեև Հայ ճեղհեցուց ներս տարազների հարցում քիչ են օտար ազդեցությունները, սակայն այլ է վիճակը աշխարհիկ տարազների, ուր ակներև են օտարամուտ ազդեցությունները: Ինչպես նաև հայտնի է, նույն դարի կեսերին, 1251 թվականին, Սմբատ Օրբելյանը այցելեց Մանգուխանին, տանելով նրան իբրև նվեր մեծագին մի գոհար, որ տվել էր իրեն Ռուսուգանի որդին՝ Սվանեթի Դավիթ թագավորը: Մանգուխանի մոտ երեք տարի մնալուց հետո, Ս. Օրբելյանը վերադարձավ Ղարադոլումից հայրենիք 1253 թվականին, մեծ խաչի (Մանգուխի) կողմից ճանաչվելով իբրև ինչու (սենյու), այսինքն՝ իբրև ինքնուրույն իշխան⁵: Դրա շնորհիվ հավաքված հարկերի մեծ մասը մնաց Սյունիքի ներսում, սակայն, անկախ իրենց առաջ բերած տնտեսական բարիքներից, այսպիսի այցելություններ, ավելացած առանց այն էլ գոյություն ունեցող մոնղոլական տիրապետության, կարող էին վնասել աղզային տարազների պահպանմանը⁶, ինչպես երևում է էաչի Պոռշյանի կիսանդրուց: Սույն քանդակի վրա իշխանը (էաչին) կրում է բոլորակ եզրերով գլխարկ: Այս մասին Գ. վարդապետ Հովսեփյանը գրում է. «Իշխանի գլխարկը նման է Բուրթելի և Ամիր Հասանի գլխարկներին, բոլորակ եզրերով և կենտրոնում զմբեթանման բարձրությամբ: Բուրթելի գլխարկը զմբեթի զազաթին ունի սրածայր վերջավորություն: Տարաբախտաբար Ամիր-Հասանի գլխարկի ծայրը փշացած է և միջոց չունենք համեմատելու, ընդհանուր էր այդ մասը իշխանական գլխարկներին, թե ոչ: Համեմայն ղեպս էաչին չունի: Սարգիս Պիծակի նկարած մի պարիկ (մարդկային գլխով թռչուն) ԺԴ դարում զմբեթավոր թագ ունի գլխին: Կարող ենք ասել, թե թաթարական շրջանի իշխաններին հատուկ էր այդ ձևի գլխարկը⁷: Նրա հագուստները հարթ են, զարդանկարներով, ա-

ռանց զոտու, սակայն ձախ ուսից աչի թևատակը ձգվում է մի կամար, որը հավանաբար մետաղակերտ է: Դիմային արդուզարդը հատուկ է նույն շրջանին՝ մորուսավոր, կախ ընկած բեղերով, թաթար ուղմիկների նման:

Ինչպես մեզ հայտնի է, նույն դարի հայ իշխաններից շատերը, որոնցից նաև էաչի Պոռշյանը, մասնակցել են թաթարների հետ համատեղ ուղմական արշավանքների և այս մի առիթ էր, որ բարբերի և ճաշակների բնագավառում տեղի ունենալին փոխադարձ ազդեցություններ, հաճախ ի վնաս հայկականի:



Նկար 4

Էաչի Պոռշյանի սույն կիսանդրին, վերև հիշված Քրիստոսի քանդակի նման, տիպիկ հայկական շրջագծով, մեղալիոնի մեջ է և էաչու ձեռամբարձ արտահայտությունը նրան սերտորեն կապում է երկու անկյուններում քանդակված Պետրոս (ձախ) և Պողոս (աջ) առաքյալների կիսանդրիների հետ, որոնք իշխանին են մասնացույց անում: Այստեղ երկու առաքյալների ձեռքերին կան Ավետարաններ և նրանց կերպարների վրա ղկան այն ստորգծվածները, որոնք ընդհանրապես բնորոշում են նրանց, օրինակ, Պետրոս առաքյալի բանալին և այլն:

Կենտրոնի կիսանդրու երկու կողմերին կա արձանագրություն, կիսված իշխանի կերպարով, ուր դրվագված է հետևյալը. «Սբ. Նշան

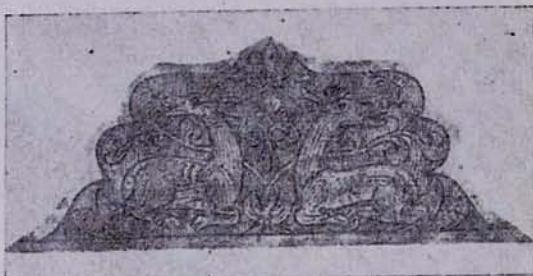
⁵ Հ. Մանանդյան, «Քննական տեսություն հայ ժողովրդի պատմության», Գ, Երևան, 1952, էջ 253:

⁶ Հ. Վ. Հացունի, նշված աշխատությունը, էջ 217:

⁷ Գ. վարդապետ Հովսեփյան, «Սոսակերպ Ս. Նշան», «Երեզարվեստ» հանդես, Թիֆլիս, 1912, էջ 6:

տէրունական, դու էաշու լեր օգնական, թվ. 2նթ (1300)»:

Դռնակները բացելիս պարզվում է գեղատեսիլ մի խաչ (նկար 4), որը պատրաստված է անասնին արծաթ թերթի վրա և դարձրված է զուգաթել պարաններով և ակներով: Խաչի կենտրոնում և 4 թևերի վրա կան 19 ակներ, որոնցից՝ 1 սպիտակ, 2 բաց կապույտ (արվեստական), 8 նոնաքար (իսկական): Մնացածները այժմ պակասում են: Կենտրոնի և նրանից վերև և ներքև գտնվող ակների շրջանակների շուրջ կան մանր մարգարտաշարաններ, իսկ ակները եզերող շրջանակներին միմյանցից բաժանում են զուգաթել պարաններից պատրաստված մեջքնդմեջ զույգ օղակներ, որոնց ներսիները ուղղված են դեպի կենտրոնի մեծ ակը: Խաչերի թևերի ծայրամասերը շրջանակված են այն շրջազարդ պարանով, որը գոյություն ունի Մատենադարանի № 7690 ձեռագրի կաղմի արձանագրության շուրջ: Այս խաչին ֆոն է կազմում շատ գեղեցիկ բուսական և կենդանական զարդանկարների մի կոմպլեքս, որի ստորոտում կան երկու եղնիկներ (նկար 5): Այստեղ զարդա-



Նկար 5

նկարները թեև մի քիչ գրաֆիկական են հնչում, սակայն նկատի ունենալով, որ նրանք ծածկում են մի դատարկ տարածություն, չեն կատարում ֆունկցիոնալ դեր և զրկագված են թեթև գծային և կետային տեխնիկայով, ազդեցիկ և հուզական են իրենց պարզությամբ: Իսկ բացված դռնակների ներսում, երկարաձիգ, կանգնած վիճակում՝ Միքայել (ձախից) և Գրգորիե ճրեշտակապետները ձեռքներին երկարավիզ խաչագուլի մականներ, որպես նշան իշխանության: Լուսապսակներով շրջանակված նրանց գլուխները թեքված են դեպի կենտրոնական խաչը և նրա հետ կազմում են մի այնպիսի հարդարում,

որը, թեև անանձին կտորներից բաղկացած, թողնում է մի ամբողջության տպավորություն: Նրանց հանդերձանքը հիշեցնում է վերևի երկու ճրեշտակներին:

Սույն խաչի վրայի ակնակուռ մասը կրում է հետագա նորոգության ակներև նշաններ, քանի որ վերոհիշյալ զույգ օղակների և ընդհանուր աշխատանքի ոճերը նույնը չեն: Հավանաբար նորոգության ժամանակ պակասող ակների շրջանակները ընդելուզված են արվեստական ակներով: Դժվար է այլ կերպ բացատրել գոյություն ունեցող մի քանի գույնի ակների գոյությունը, որոնք հազիվ երկու հարյուր տարվա հնություն ունեն: Կարծում ենք, որ վերոհիշյալ ակներից միայն նոնաքարներն են, որ հին են և մասնատուփի պատրաստման ժամանակակից: Համենայն դեպս, խաչի ընդհանուր ձևը փոփոխված չէ, քանի որ նրա շրջագիծը թելադրված է ընդհանուր ֆոնին մաս կազմող շրջազարդով:

Այն բոլոր պատկերաքանդակները, որ այստեղ նկարագրեցինք, որպես ֆոն ունեն ծաղկանկարներ, որոնցից՝ կան նաև կենտրոնի խաչի շուրջը և նրանցից ոչ մեկը մյուսի իրկությունը չի կազմում: Պատկերաքանդակների անմիջապես շուրջը և շրջանակներից ներս կան ազատ տարածություններ, իսկ մնացած տարածության վրա կան վերոհիշյալ ծաղկանկարներ, որոնց բացակայության դեպքում սույն աշխատանքի դիտումը կարող էր թողնել դատարկ և անբավարար տպավորություն:

Ինչպես տեսնում ենք, այս աշխատության վրա սրբանկարները ընդհանրապես չեն գրավում այն առաջնահերթ տեղը, որ նրանք գրավում են կիլիկյան արծաթադրժության մեջ, օրինակ, Սկևռայի մասնատուփի վրա:

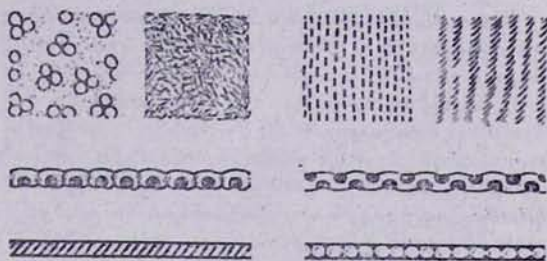
Սվիրատուի (Էաչի Պոռչյանի) և ստացողի (Խոռոզկերաց Ս. Նշան վանքի) մասին պարզորոշ գաղափար է տալիս ետևի կողմի գեղեցիկ և ներդաշնակ տառերով գրվագված արձանագրությունը (նկար 6): Վերոհիշյալ տառերը սեռած են երկաթագրի նուրբ ձևերից, և բաղմիցս զարդարված են մանրանկարական մոտիվներով: Ոճային տեսակետից այս մոտիվները արձանագրության տառերը կապում են երեսի ձևավորման և զարդարման ոճի հետ, ստեղծելով հաճելի և ներդաշնակ միաձուլվածություն:

Արձանագրությունը հետևյալն է.

«Կամաւ կարողին Այ ես էաշ-
ի որդի Հասանա որդո Պոռչա
որդո մեծին Վասակա յազգէ
Հաղբակեանց տիրեցի հայրենի երկր-
իս իմ Շապուռեանց և այլ յով-
ով գաւառաց զարաւիգն և օգնա-

8 Հ. Տեր-Ղևոնդյան, «Կիլիկյան հայկական արծաթագործության պատմությունից», «Պատմա-բանասիրական հանդես», Սրբան, 1963, № 4, նկար 4:

կան ունեւում զՔս և զՍր նշանս
 հոտակերաց որով և նախնիքն իմ
 զօրացան: Ետու կազմել պահարան
 սմին անջինջ յիշատակ: Որ-
 ք հանդիպիք սմա շիս և զծն-
 ողսն իմ զԱմիր Հասան և զԹ-
 աճերն և զհաւերեղայրն ի-
 մ զՊապար յաղաթս յիշե-
 ցէք, ալ և զամենայն նախ-
 նիսն մեր և զազգատոհմս:



Նկար 7

Վերոհիշյալ արձանագրութիւնից պարզ-
 ւում է, որ այս մասնատուի-պահարանը
 պատրաստված է որպէս հաղթանակի յուրա-
 տեսակ կոթող, նրա (էաշի Պոռշյանի) հայրե-
 նի երկրին տիրելու առիթով:

Պահարանի կողերը զրվագլած են բուսա-
 կան մոտիվներից կազմված պիրիզարդա-
 նկարներով: Երջագարդի երկու կողերը իրա-
 րից տարբերվում են մոտիվներով, սակայն
 միատոն են: Նրանց հյուսածո լուծումը շատ
 յուրահատուկ է հայկական մանրանկարչու-
 թյան մեջ հաճախ օգտագործված լուսանցա-
 զարդերին և այս տեսակետից նրանք բիշ ար-
 Ժեր են ներկայացնում: Սակայն տվյալ դեպ-

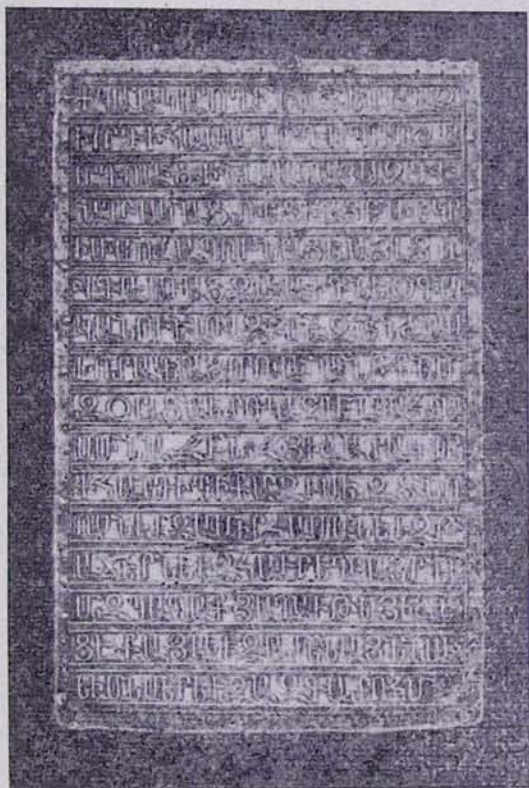
քում նրանք ունեն նյութի (արծաթի) հետ
 շաղկապվելու բացառիկ հատկութիւնը:

Առանձին մասերը իրար միացած են արծա-
 թաղուխ փոքր դամբրով, որոնցից այժմ որոշ
 մասը պահպանում է: Հավանաբար անցյալի
 նորոգութեան ժամանակ այս պահարանի ներ-
 քին փայտակերտ մասը փոխված է, տեղի
 տալով վերակաղմութեան և այս պատճառով
 էլ որոշ թվով դամբր չեն տեղավորվել և կամ
 ոչ տեղին ամրացված լինելու պատճառով կո-
 րեկ են:

Սույն աշխատութիւնը զրվագլած է հետե-
 յալ կերպով: Ամենաբարձրը մարդկայի՝
 կերպարանքներն են, միշին բարձրութեամբ
 եղրագարդ զարդանկարները և արձանագրու-
 թիւնները, իսկ ամենացած զրվագլածները
 մարդկային կերպարանքներին որպէս ֆոն
 ծառայող դարձգարձիկ զարդանկարներն են:
 Վերոհիշյալ երեք աստիճանի զրվագլածները
 նպատակում են այն հանգամանքին, որը հնա-
 րավոր է դարձրել մարդկային կերպարանք-
 ներին տալու այն աչքառու տեղը, որ նրանց
 համար նախատեսել է հեղինակը:

Պահարանի վրա օգտագործված են մի բա-
 նի եղրագարդ պարաններ, որոնք հետագա
 դարերի հաշիական արծաթագործութեան մեջ
 բաղմիցս օգտագործված են թե՛ ձեռագրա-
 կազմերի և թե՛ աշխարհիկ զարդերի վրա:

«Խոտակերաց Ս. նշանի»-ի բոլոր պարա-
 նագրերը (բացի հետագա նորոգութեան
 արդյունք հանդիսացող խաչի վրայիններից),
 ունեն բացառիկ մի առանձնահատկութիւն,
 այն, որ զրվագլել են հիմնական արծաթ թեր-
 թերի վրա և ոչ թե աշխատանքը ավարտվե-
 լուց հետո այնտեղ մածուցված, ինչպէս
 բաղմիցս հանդիպում ենք հետագա դարերի
 հայկական արծաթագործական աշխա-
 տանքների վրա: Նույնպէս ֆոների զրվա-
 գլումները (տե՛ս նկար 7) շատ ինքնատիպ և
 ուշագրավ են, կատարված որակի և ճաշա-
 կի բարձր մակարդակով և ոչնչով չեն հա-
 մեմատվում հետագա ԺԴ, ԺԵ և ԺԶ դարերի
 աշխատանքների հետ, որոնցում ակներև է
 շտապողականութիւնը, հետևաբար և անո-
 րակութիւնը:



Նկար 6

Սույն մասնատուփի և հետագա դարերի ձեռագրակազմերի դրվագման աշխատանքների լուրջ ուսումնասիրությունը մեզ հասցրել է այն եզրակացության, որ «Խոտակերաց Ս. Նշան»-ի դրվագման և մշակման աշխատանքների համար օգտագործվել են այնպիսի դրվագիչներ, որոնց ծայրամասի հավան կետերը բոլորովին այլ ֆակտուրա են ունեցել քան հետագա դարերինը:

Ինչ վերաբերում է «Խոտակերաց Ս. Նշան»-ի մեզ անհայտ հեղինակին, կարող ենք ասել, ելնելով նրա դյուրասահ և հստակ ոճից, որ նկարիչն ու կատարողը հավանաբար նույն անձն է եղել, նկատի ունենալով, որ այն դրվագված է վստահ և պինդ ձեռքերով:

Ձոնների դրվագման կատարումը դիտողին գրավում է իր հեշտ կատարման հնարավորություններով: Գծային, աննշան ուլիվներով, ծաղկանկարներից դուրս մնացած տարածու-

թյունները ծածկված են մանր, կետանման գծիկներով: Թվում է, թե դյուրասահ գծերը գծագրված են մի թեթև գրչի ձեռքով, ինչ-որ փափուկ նյութի վրա, սակայն այն կատարված է դրվագման ամենախիստ օրենքների համաձայն՝ մուրճի և դրվագիչի օգնությամբ, առանց ավելորդ մշակումների: Վերոհիշյալ ֆոնների դիտումը մեզ թելադրում է այն կարծիքը, որ ԺԳ դարի Արևելյան Հայաստանում գոյություն է ունեցել դրվագված զարդերի արտագրություն և ուր օգտագործվել է սույնանման կամ մի քիչ այլ դյուրասահ և հեշտ ոճ: Թեև այժմ մեր տրամադրության տակ չունենք ոչ մի նմուշ վերոհիշյալ դրվագված զարդերից, սակայն այս ֆոնների դիտումը մեզ այլ կարծիքի չի առաջնորդում: Իսկ մարդկային կերպարանքների և նրանց դիմաքանդակների կատարումը ցույց են տալիս, թե ի՞նչ բարձր որակի գծանկարչություն և քանդակագործություն է գոյություն ունեցել Արևելյան Հայաստանում, վերոհիշյալ դարում:

